

Zagadnienia Rodzajów Literackich, LX, z. 2

PL ISSN 0084-4446

DOI: 10.26485/ZRL./2017/60.2/9

**EDYTA ŻYREK-HORODYSKA**  
Uniwersytet Gdański\*

## **Wizualność jako dominanta reportażu literackiego. Wokół książki *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak* Jacka Hugo-Badera**

Visibility as Dominant of Literary Reportage. Around the Book *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak* by Jacek Hugo-Bader

### Abstract

The purpose of this article is to discuss the role of visibility in contemporary literary reportage. In my analysis I focus on the book *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak* by Jacek Hugo-Bader, published in 2014. I present that this text can be read as an example of reportage which affects several senses, but it gives priority to image. I analyze the photograph published in the book as well as their descriptions created by the journalist.

\* Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej  
Uniwersytetu Jagiellońskiego  
ul. prof. Stanisława Łojasiewicza 4, 30–348 Kraków  
e-mail: edytazyrek@wp.pl

Badania nad obrazowymi właściwościami dzieł literackich stanowią współcześnie jeden z dynamiczniej rozwijających się obszarów humanistyki, szeroko otwierającej się na analizy intertekstualne oraz ideę korespondencji sztuk. Wzrastającej popularności naukowej refleksji nad zagadnieniami takimi, jak literacka ekfrazja (Czermińska 2003: 230–242) czy związki tekstu z filmem (Has-Tokarz 2006/2007: 87–113) bądź fotografią (Zalewski 2010), towarzyszy często namysł nad przyczynami tak wyraźnego uprzywilejowania kategorii wizualności we współczesnej kulturze. Śladów tego zjawiska poszukiwać dziś można w wielu tekstach literackich, dziennikarskich, jak i w rozmaitych formach pogranicznych, których autorzy w imię dokumentaryzmu w sposób dosadny akcentują warstwę ikonyczną przekazu. Tendencja ta, będąca twórczą reinterpretacją Horacjańskiej zasady *ut pictura poesis*, zauważalna jest zwłaszcza we współczesnym reportażu literackim, dla którego — jak zakładam — kategoria wizualności staje się istotnym elementem konstruowanej przez reportażystę narracji.

Celem niniejszego szkicu jest podjęcie namysłu nad rolą i znaczeniem przedstawień ikonicznych pojawiających się w książce *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak* Jacka Hugo-Badera, stanowiącej — w moim przekonaniu — przykład reportażu intermedialnego, eksplorującego rozmaite formy patrzenia. Analizom poddane zostaną dołączone do tekstu fotografie, pełniące funkcję dopowiedzenia dla formułowanych przez autora tez oraz dążące do uobecnienia opisywanych przez niego obiektów i zjawisk. Konieczne wydaje się ponadto zwrócenie szczególnej uwagi na wplatane w reportażową opowieść ekfrazy zdjęć wspominanych przez autora, lecz z rozmaitych względów niewłączonych przez niego do tomu. Fotografie te swój ikoniczny wymiar zyskują wyłącznie poprzez tekst. Interesują mnie ponadto strategie narracyjne stosowane przez autora w celu stworzenia opowieści w sposób możliwie najbardziej plastyczny i transparentny przedstawiającej przebieg wyprawy poszukiwawczej na Broad Peak z 2013 roku<sup>1</sup>. Po czwarte w końcu, istotna dla ba-

---

<sup>1</sup> W marcu 2013 roku czterech polskich himalaistów: Maciej Berbek, Adam Bielecki, Artur Malek i Tomasz Kowalski dokonało pierwszego w historii zimowego wejścia na Broad Peak pod kierownictwem Krzysztofa Wielickiego. Ze szczytu udało się powrócić jedynie Bieleckiemu oraz Malkowi. Kilka miesięcy później brat Macieja Berbeki — Jacek Berbek — zorganizował powtórny wyprawę na Broad Peak, która miała na celu odnalezienie ciał zmarłych himalaistów.

dań nad warstwą ikoniczną przekazu wydaje się analiza wplecionych w dziennikarską opowieść fragmentów scenariusza, który miał stać się kanwą dla przygotowywanego przez dziennikarza, choć niezrealizowanego, filmu dokumentalnego.

Starając się połączyć ze sobą język reportażu, filmu i fotografii, Hugo-Bader tworzy reportaż „polisensoryczny”, oddziałujący na odbiorcę jednocześnie na wielu poziomach. Chcąc uczynić tekst „widzialnym”, autor zderza ze sobą kilka dyskursów; własne słowo konfrontuje ze słowem cudzym: zaczerpniętym z for internetowych bądź zasłyszonym od nie zawsze przychylnych mu bohaterów tekstu. Obrazowość języka i stosowanej metaforyki staje się dla dziennikarza sposobem na poszerzanie granic reportażu literackiego. Jest także próbą pozyskania uwagi odbiorcy w sytuacji, gdy ekspansja obrazu staje się pochodną dominacji mediów audiowizualnych. Zgodnie z przeświadczeniem, iż „jeden obraz wart jest tysiąca słów”<sup>2</sup>, Hugo-Bader konstruuje opowieść z wyraźnie dostrzegalną dominantą wizualną, w której rola obserwatora przypada zarówno uczestniczącemu w wyprawie dziennikarzowi, jak i — pośrednio — śledzącym jego losy czytelnikom książki.

### Reportaż literacki wobec kultury wizualnej

Doświadczenie wizualne uznać można — jak sądzę — za jedną z ważniejszych kategorii pojawiających się w wielu współczesnych reportażach literackich, eksplorujących to zagadnienie na kilku różnych poziomach. Warto zauważyć, iż nawet stroniący od zamieszczania w swych książkach fotografii Ryszard Kapuściński w reportażu *Szachinszach* kilkakrotnie sięga po formę ekfrazy, zastępując przedrukowywanie zdjęć ich plastycznym opisem (Kapuściński 1994). Inaczej rolę obrazu postrzega Wojciech Tochman, który w *Eli, Eli* traktuje go jako immanentny składnik reportażowej opowieści. Współautorem wspomnianej książki jest Grzegorz Welnicki — fotograf, którego prace w połączeniu z narracją Tochmana dają się czytać jako swoisty (momentami nawet polemiczny) dwugłos w dziennikarskiej dyskusji nad losami najuboższych mieszkańców stolicy Filipin (Tochman 2013). *Eli, Eli* to historia opowiadana słowem i obrazem. Równie istotne znaczenie wizualność zdaje się odgrywać w pracach Filipa Springera, ilustrującego książkę *Miasto Archipelag* fotografiami własnego autorstwa dokumentującymi przebieg dziennikarskiej podróży po Polsce (Springer 2016). Wizualność traktowana może być w końcu także jako rodzaj świadectwa, zapis pracy pamięci, swoisty „dowód w sprawie”. W taki sposób wykorzystuje ją chociażby Witold Szablowski, włączając do książki *Sprawiedliwi zdrajcy. Sąsiedzi z Wołynia* zdjęcia pochodzące z prywatnego archiwum rozmówców (Szablowski 2016).

Dyskutowana dziś szeroko na gruncie socjologii, kulturoznawstwa czy medioznawstwa koncepcja *homo videns* (Sartori 2005) ukształtowała myślenie o człowieku jako o jednostce szczególnie uprzywilejowanej przekazy wizualne i przyznającej temu, co zobaczone, dominujące znaczenie nad tym, co przeczytane czy zasłyszane (Szpunar 2008: 105). Źródeł współczesnego zainteresowania wizualnością szukać należy między innymi w dynamicznym rozwoju środków masowego przekazu, oferujących możliwość natychmiastowego reprodukcji obrazów. Zwracał na to uwagę Marshall McLuhan, myśląc o mediach jak o przedłużeniu zmysłów człowieka (2003: 84). Trzeba przy tym pamiętać, że uprzywilejowanie

<sup>2</sup> Tak głosi stare powiedzenie przypisywane Chińczykom.

jednego ze zmysłów odbywa się zazwyczaj kosztem pozostałych, stąd ceną płaconą za dominację przekazów audiowizualnych jest obserwowany dziś wyraźnie spadek popularności mediów drukowanych.

Maryla Hopfinger w książce *Doświadczenia audiowizualne* pisze o swoistej „ofensywie ikonicznej” (2003: 141), skutkującej przyznawaniem komunikatom wizualnym dominującej pozycji nad innymi formami przekazu. Jedną z konsekwencji takiego stanu rzeczy jest konwencjonalizacja sposobu postrzegania świata sprowadzająca się najczęściej do reprodukcji przez media serii schematycznych obrazów. Zyskujący dziś na popularności reportaż literacki stara się wyjść poza tradycyjne przedstawianie tematów i zjawisk, poszukując języka adekwatnego do ich opisu na gruncie literatury. Jak stwierdza Hopfinger, „teraz słowo oczywiście nadal znaczy, ale eksponowane są także jego zdolności przedstawiające” (2003: 130). Na podobnym stanowisku staje Roma Sendyka, uznając wizualność za jeden z ważniejszych nurtów badań nad kulturą współczesną, kładący nacisk na to, co oglądane, a jednocześnie podejmujący pogłębioną refleksję nad osobą patrzącego. Dla kulturoznawcy, literaturoznawcy czy medioznawcy równie interesujące co obserwowany obiekt staje się przeanalizowanie określonych rytuałów patrzenia. Obserwator za każdym razem musi bowiem

(...) wykonać (...) pracę polegającą na wyborze tego, co skupi jego wzrok, na zapamiętaniu tego, a nie innego kadru ze swojego aktu wzrokowego, na zinterpretowaniu owego kadru i rozpoznaniu widzianego elementu jako tego, a nie innego i ostatecznie, przyjęciu jakiejś postawy (nawet jeśli neutralnej) wobec tego obiektu. (Sendyka 2012: 139)

Obok spojrzenia indywidualnego autorka wspomina również o „społecznej teorii wzroku” (Sendyka 2012: 154). W tym drugim ujęciu uwaga badacza koncentruje się wokół tego, komu zostaje odebrane bądź udzielone prawo do patrzenia, kto zaś zostaje zmuszony do bycia oglądanym (Sendyka 2012: 154). Perspektywa ta — jak sądzę — przynieść może interesujące efekty zwłaszcza w odniesieniu do tekstów reportażowych, które często przyjmują formę zapisu spotkania z Innym<sup>3</sup>.

Zauważalna dziś intensyfikacja doświadczeń wzrokowych każe postawić pytanie o to, w jaki sposób fakt ten wpływa na tradycyjne formy i gatunki dziennikarskie. Skoro ich prymarnym celem jest przekazywanie informacji i kształtowanie opinii o wydarzeniach, postulat wizualności i obrazowości komunikatu wydaje się naturalną wręcz konsekwencją ewoluujących oczekiwań odbiorcy. Domagający się już od lat dziewięćdziesiątych XX stulecia uczynienia z *visual studies* osobnej dyscypliny William J.T. Mitchell (2012: 153–163), przeanalizowawszy fenomen „piśmienności wizualnej” (ang. *visual literacy*), dostrzegł stopniowe uprzywilejowywanie przez kulturę zachodnią obrazu nad słowem. Następujący po zwrotach lingwistycznym i kulturowym zwrot obrazowy rozumiał jako swoistą grę pomiędzy wizualnością a dyskursem. Zdaniem badacza, przełom ten odnieść można nie tylko do mediów oddziałujących na wzrok w sposób oczywisty, takich jak telewizja czy fotografia, lecz także do klasycznego dziennikarstwa opartego na słowie:

<sup>3</sup> Jako przykład wskazać można twórczość Ryszarda Kapuścińskiego, który motyw spotkania z Innym uczynił jedną z kluczowych kwestii w swej praktyce dziennikarskiej. Reporter szczegółowo odniósł się do tego problemu w książce *Ten Inny*; por. Kapuściński 2006.

Założenie mediów mieszanych pozwala (...) dostrzec, że literatura, zarówno w takich technikach, jak ekfrazy i opis, jak i w bardziej subtelnych strategiach formalnej aranżacji, włącza „wirtualne” lub „imaginacyjne” doświadczenie przestrzeni i widzenia, które są nie mniej realne, mimo że zapośredniczone przez język. (Mitchell 2006: 288)

Ustalenia badacza znajdują potwierdzenie w dociekaniach Mieke Bal, która — choć nie traktuje wizualności jako odrębnej dyscypliny i akcentuje raczej jej interdyscyplinarny wymiar — podkreśla wyraźnie jej związek z tradycyjnymi mediami:

Nawet „czysto” lingwistyczne przedmioty, takie jak teksty literackie, można analizować sensownie i produktywnie *qua* wizualność. W istocie niektóre „czysto” literackie teksty są sensowne wyłącznie wizualnie. (...) A zatem, spłot „władza/wiedza” nigdy nie jest wolny od wizualności (...) (Bal 2009: 305–306).

Proces tworzenia przez jednostkę w jej polu percepcyjnym obrazów określone zostaje pojęciem „ramowania” (Bal 2009: 301), które Bal odnosi zarówno do oglądanego przedmiotu, jak i do społecznego wymiaru patrzenia na niego. Wpływ na to zjawisko mają przede wszystkim fotografie, kształtujące wrażliwość estetyczną odbiorcy. Zdaniem Bal, doświadczenie wizualne wytwarzane jest poprzez reprezentacje rzeczywistości utrwalone w tekstach prasowych czy w przekazach kolażowych, które za sprawą zabiegów intertekstualnych pozwalają obrazom wchodzić w dialog z innymi formami. W takim ujęciu wizualność reportażu literackiego realizowana bywa poprzez dołączane do tekstu fotografie (i towarzyszący im podpis)<sup>4</sup> bądź poprzez ich unaoczniające opisy, narzucające w procesie ramowania określone sposoby percypowania zjawisk.

Badania nad obrazowymi właściwościami tekstu prowadzone były dotychczas najczęściej w odniesieniu do twórczości literackiej, która — jako nakierowana na pełnienie funkcji estetycznej — dążyła do przekraczania bądź unieważniania granic pomiędzy rozmaitymi formami artystycznymi. Jednym z centralnych zagadnień diskutowanych w tym kontekście jest pojęcie ekfrazy, aplikowane dziś do tekstów poetyckich oraz utworów prozatorskich. Ekfrazy definiowana jest jako opis o tak silnych właściwościach unaoczniających, iż słuchacz bądź czytelnik może odnieść wrażenie, jakoby widział opisywany przedmiot (Czermińska 2003: 232). Początkowo pojęcie to ograniczało się głównie do literackiego opisu dzieła sztuki (rzeźby bądź obrazu); współcześnie jednak coraz częściej aplikowane bywa także do fotografii. Zmianie uległa ponadto — jak się zdaje — sama funkcja ekfrazy. Jej rolą nie jest już wyłącznie doskonałe, mimetyczne odwzorowanie jednego dzieła w drugim, lecz również — jak pisze Paweł Gogler — odtworzenie pracy pamięci autora, odnalezienie w dawnych dziełach nowych sensów (2004: 16).

Skoro za sprawą sztuki awangardowej ekfrazy tak istotnie rozszerzyła swój wymiar, redefiniując znaczenie dzieła, warto zapytać o jej miejsce i rolę w tekstach nieartystycznych bądź paraartystycznych. Mowa tutaj chociażby o reportażu literackim: gatunku, który z jednej strony jak tradycyjne formy dziennikarskie ogniskuje się wokół autentycznych wydarzeń, z drugiej zaś sięga przy tym po środki i techniki narracyjne zarezerwowane pierwotnie dla literatury. Wojciech Kudyba zwraca uwagę, że nawet w tradycyjnym ujęciu twórca ekfrazy wykazuje pewne cechy charakterystyczne dla reportera:

<sup>4</sup> Przykładem może być chociażby reportaż Filipa Springera *Miasto Archipelag. Polska mniejszych miast*; por. Springer Filip (2016).

Wydaje się, że autor ekfrazy może przyjmować postawę reportera, „impresjonisty”, lub interpretatora „tekstu” sztuki. Choć nie da się całkowicie odrzucić przekonania, że niejedna ekfrazy zawiera zarówno elementy reportażowe, jak i hermeneutyczne oraz impresyjne, to jednak równie prawdopodobna wydaje się teza o zróżnicowanej obecności owych elementów w poszczególnych utworach. (Kudyba 2008: 147)

Teorie społeczeństwa autoprezentacji czy kultury spektaklu potwierdzają, że wizualność staje się dziś jedną z najbardziej uprzywilejowanych kategorii w myśleniu o tekście dziennikarskim. Stąd — jak sądzę — szczególny zwrot współczesnego reportażu literackiego w kierunku ekfrazy, która w tekstach prasowych nie pełni jedynie funkcji estetycznej, lecz pozwala wyeksponować i uobecnić subiektywny punkt widzenia piszącego. Jako przykład wskazać można *Miedźiankę* Filipa Springera (2011), w której wiele spośród zgromadzonych przez dziennikarza fotografii zastąpionych zostało ich opisem.

Wizualność w reportażu literackim wiąże się ponadto z problematyką medialnego *voyeuryzmu*, która powraca dziś w wypowiedziach krytyków i medioznawców (Bialek-Szwed 2010: 183) oraz w metatekstowych komentarzach samych reporterów, na marginesie swoich tekstów snujących refleksję nad społecznymi i etycznymi aspektami kultury podglądactwa. Zjawisko to, początkowo charakterystyczne głównie dla prasy tabloidowej, współcześnie zdaje się mieć zdecydowanie szerszy zakres. Analizowane bywa bowiem także w odniesieniu do fotografii prasowej, a nawet tak cenionego dziś reportażu, powracającego do kwestii związanych z pornografią śmierci czy cierpienia. *Voyeuryzm*, jak pisze Dorota Piontek, traktowany jest współcześnie jako „usankcjonowany i niewzbudzający już zawstydenia” (2011: 153) element kultury, który za sprawą popularności formatów takich jak *reality show* dał odbiorcom wgląd w prywatną sferę życia bohaterów. Sygnalizowała to już Susan Sontag, analizując to zjawisko w szkicu *Widok cudzego cierpienia*.

Być może jednymi ludźmi, którym wolno podglądać obrazy cierpienia tej miary, są ci, którzy mogą coś zrobić, by mu ulżyć — powiedzmy chirurdzy w szpitalu wojskowym, w którym wykonano zdjęcie, albo tacy, którzy mogą się z tego czegoś nauczyć. Reszta z nas to podglądacze, czy tego chcemy, czy nie. (Sontag 2010: 26)

Misyjny aspekt pracy reporterów i fotoreporterów bardzo często podporządkowany zostaje chęci zysku. Motywacją do zrobienia dobrego zdjęcia jest dziś więc nie tyle poinformowanie o ważnych wydarzeniach, ile skupienie uwagi odbiorców na samym przekazie, zwracającym uwagę przemyślaną kompozycją czy intertekstualnymi nawiązaniem. W takim ujęciu zdjęcie przestaje być dowodem; zyskuje status symulakrum, koncentrując uwagę wyłącznie na sobie. Z ostrą krytyką tego zjawiska wystąpił Wojciech Tochman w reportażu *Eli, Eli*, gdzie znajdujemy obszernie autotematyczne komentarze poświęcone krytyce tak rozumianego *voyeuryzmu*. Dziennikarz surowo ocenia zarówno nieetyczne motywacje reporterów, jak i odbiorców mediów, pisząc:

Powód zdjęcia: blizna na ciele dziecka. Chłopiec jest mały, lecz silny. Nagi. Stoi pewnie na wzorzystym linoleum. Patrzy samotnie, bez lęku. Gdyby blizny nie było, nie byłoby powodu, by to zdjęcie robić. Oko fotografa prześlizgnęłoby się po tym dziecku bez żadnej uwagi. Ale jest blizna. Niech się na coś przyda. (Tochman 2013: 41)

Kultura wizualna jest kulturą wysoce antropocentryczną. Uprzywilejowanie obrazu pod pretekstem dotarcia z przekazem do jak najszerzego grona odbiorców niepokoi tym

bardziej, że staje się pretekstem do tworzenia komunikatów z myślą przede wszystkim o ich atrakcyjności, a nie realnej wartości informacyjnej. Zjawisko to każe dziennikarzom postawić pytanie o motywacje tak wyraźnego dziś w reportażu zwrotu w kierunku obrazów, które coraz częściej nad rzeczowy opis i merytoryczną siłę argumentu przedkładają komunikaty perswazyjne i sensacyjne.

### ***Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak: od spojrzenia do obrazu***

Opublikowana w 2014 roku w atmosferze skandalu<sup>5</sup> książka Hugo-Badera jest pod wieloma względami dziełem wyjątkowym. Głównym jej tematem jest zapis doświadczeń reportera towarzyszącego w 2013 roku polskiej ekspedycji, udającej się na Broad Peak w celu odnalezienia zaginionych ciał dwóch polskich himalaistów: Macieja Berbeki oraz Tomasza Kowalskiego. Już sam tytuł książki zwraca uwagę na powinowactwa reportażu ze sztuką filmową, sytuując tekst w kręgu odczytań intertekstualnych. Hybrydyczna konstrukcja *Długiego filmu...* pozwala spojrzeć nań jak na dzieło skupiające w sobie rozmaite formy gatunkowe. To reportaż synkretyczny, czerpiący jednocześnie z rozwiązań charakterystycznych dla form epickich (ciągła narracja), lirycznych (poetyckość opisów), a nawet dramatycznych (wyszczególnione na początku książki osoby dramatu) (Hugo-Bader 2014: 8).

Wizualność reportażu Hugo-Badera wyeksponowana zostaje poprzez ramowanie fragmentu rzeczywistości w formę plastycznych, nierzadko konwencjonalnych obrazów oraz przyznanie dominującej roli zmysłowi wzroku. *Długi film...* jest nie tylko dziennikarskim opisem wyprawy po ciała zmarłych himalaistów, ale również pełnym szczegółowych, nierzadko poetyckich opisów świadectwem zachwyty autora nad majestatem wysokogórskiej przyrody. W tekście wielokrotnie zaakcentowany zostaje podziw, jaki wzbudza w piszącym oraz w pozostałych uczestnikach wyprawy niezgłębiona potęga gór. Stworzony przez Hugo-Badera liryczny, wysoce emocjonalny opis przestrzeni przywodzi na myśl raczej literackie zachwyty romantyków nad tajemnicą gór, aniżeli dziennikarską relację z wyprawy. Poprzez stosowane porównania i metafory piszący stara się poruszyć wyobraźnię czytelnika, a jednocześnie w sposób obrazowy przekazać mu chociażby namiastkę osobistych doznań. Konwencjonalną dziennikarską relację z wyprawy w *Długim filmie...* uzupełniają więc liczne fragmenty poetyckie. Silna estetyzacja przestrzeni, zastosowana przez Hugo-Badera, przywodzi na myśl techniki narracyjne stosowane na gruncie literatury. „Ze wszystkich stron otaczają nas ostre jak samurajskie katany, barbarzyńsko urodziwe, erotyczne, po samczemu pociągające szczyty” (2014: 93) — pisze dziennikarz — nazywając oglądaną przestrzeń „najpiękniejszym amfiteatrem wysokogórskim świata” (2014: 94). W zamieszczonym w *Długim filmie...* opisie K2 reporter kładzie z kolei nacisk na osobiste przeżycia związane z docierającymi do niego obrazami, akcentując przy tym przede wszystkim motyw spojrzenia:

Trudno oderwać od niego wzrok. Siedząc przed namiotem, nigdy nie patrzę w prawo, na Broad Peak — zawsze w lewo, gdzie K2 urządził chmurne widowiska. Przecogromna, tajemnicza,

<sup>5</sup> Autora oskarżano między innymi o brak rzetelności dziennikarskiej. Zarzucano mu, że niedokładnie przytacza w swej książce fakty i nie rozumie w pełni tematu, z którym przyszło mu się zmierzyć. „Tygodnik Powszechny” oskarżył nawet Hugo-Badera o plagiat, zaś członkowie eskapady poszukiwawczej, w której dziennikarz wziął udział, wskazywali na nieścisłości w przygotowanym przez reportera tekście; por. Wyszynska 2014.



szalona i piękna granitowa fabryka chmur, wokół której w temacie pary wodnej zawsze coś się dzieje! (Hugo-Bader 2014: 105)

W innym fragmencie dziennikarz notuje:

To najbardziej niezwykle widok, jaki może ujrzeć, a w zasadzie jakiego może doznać, doświadczyć człowiek. Nigdy nie przestanie mnie radować, bawić i zachwycać. Uszczęśliwiać nawet. Pochylasz głowę i patrzysz pod pachą albo nawet między buciorami, a tam kilometr powietrza pod tobą. (Hugo-Bader 2014: 210)

Posagowy, majestatyczny obraz gór skontrastowany z dynamicznym, towarzyszącym mu stale spektaklem chmur jest dla dziennikarza niezwykle rodzajem doznania, zainicjowanym przez wzrok, lecz kolejno oddziałującym na pozostałe zmysły. O widoku rozciągającym się z górskiego masywu pisze Hugo-Bader jak o szczególnym, całkowicie nowym doznaniu; doświadczeniu wprawiającym w zachwyt i zmuszającym do poszukiwania ciągle nowych, jeszcze bardziej adekwatnych środków wyrazu.

Zaprezentowana w książce poetycka wizja miejsca jest efektem splotu ambiwalentnych uczuć, jakich doświadcza autor. To mieszanka zachwytu, lęku i fascynacji przestrzenią obcą, nieoswojoną i groźną, a jednocześnie tajemniczą i pociągającą. Poetyzacja narracji pozwala usytuować tekst Hugo-Badera w obrębie poetyki reportażu literackiego. Elementem spajającym narrację jest wyraźne dostrzegalne dążenie dziennikarza do przekraczania granic nie tylko pomiędzy formami czy stylami, lecz także ograniczeniami języka literackiego. Wyraźne ciążenie tekstu w stronę form wizualnych daje się tutaj zauważyć na kilku płaszczyznach. Przede wszystkim, zgodnie z sugestią zawartą w tytule reportażu, celem dziennikarza było początkowo nakręcenie filmu, fragmenty scenariusza którego zostały przez Hugo-Badera wplecione w tok nakreślonej w książce opowieści. Dzięki temu czytelnik prócz opisów poszczególnych ujęć otrzymuje dostęp także do cytowanych obszernie didaskaliów, w sposób obrazowy starających się odtworzyć klimat kolejnych scen. Na początku rozdziału *Jacek — technika rozśadzania serc* czytamy:

Wnętrze. Całkowite ciemności. Na ekranie pojawiają się początkowe napisy, a widzowie słyszą rozmowę. Ci mężczyźni dopiero się poznają, a już między nimi czuć napięcie.

— Przedstaw się — prosi nieznaną mężczyznę.

— Jacek Berbeka.

— Dlaczego jedziesz na tę wyprawę?

— Bo zginął mój brat.

— W górach zginęło tysiące braci — nieznaną nie daje za wygraną.

— Ale ten był mój.

(Hugo-Bader 2014: 32)

Dziennikarz w sposób precyzyjny stara się uchwycić niuanse opisywanej przestrzeni. Co ważne, podobnie jak w dziele filmowym, jej poznawanie ma charakter procesualny: czytelnik na początku dostrzega wyłącznie niewielki fragment, który stopniowo ukazany zostaje ze zdecydowanie szerszej perspektywy.

Porównując obrazowanie charakterystyczne dla przekazów audiowizualnych i literatury, Anita Has-Tokarz zauważa, iż obraz w filmie wyróżnia procesualność, dynamizm. Projekcja „jest równoważna ze »stawianiem się« dzieła filmowego (2006/2007: 93–94). Z kolei w przypadku literatury — jak pisał Roman Ingarden — mamy do czynienia z konkretyzacją, za sprawą której „obraz literacki »nie jest« lecz »staje się«” (cyt. za: Has-Tokarz 2006/2007: 90). We współczesnych badaniach komparatystycznych na relacje filmu i tekstu spoglądać można między innymi, skupiając się na analizach:

(...) obustronnych relacji strukturalno-formalnych i językowych, prób zapożyczania oraz przy-  
swajania przez jeden system znakowy tematów, technik narracyjnych, ewentualnie środków  
wyrazu, stosowanych wcześniej przez drugi (tzw. literackość filmu oraz filmowość literatury).  
(Has-Tokarz 2006/2007: 99)

W książce Hugo-Badera pojawiają się zapewnienia, iż czytelnik będzie miał możliwość skonfrontowania ekfrastycznych obrazów z zarejestrowanym na taśmie oryginałem. Oczekując tymczasem na sfinalizowanie multimedialnego projektu, Hugo-Bader poszczególne sceny dokumentu zastępuje opowiadaniem o tym, co udało się zarejestrować jego kamerze:

Świetlista gaśnie. Już tylko wierzchołek jarzy się jak świeca, a z reportera wyrywa się coś, jakby  
matowym, teatralnym głosem Marka Kondrata powiedziane... Cokolwiek groteskowe jak na  
tego autora słowa, że *człowieka, który kocha, opromienia Boskie Światło*. Zobaczycie to w moim  
filmie, ale głos na pewno wytnę. (Hugo-Bader 2014: 99)

Zastosowanie przez dziennikarza *praesens historicum* pozwala jeszcze mocniej unaocznić oglądane sceny i obrazy. W przypadku reportażu Hugo-Badera „filmowość tekstu” osiągnięta zostaje poprzez zbliżenie ze sobą sposobów obrazowania charakterystycznych dla obu form. Za rodzaj pomostu pomiędzy nimi uznać można zamieszczone w tomie liczne fotografie, zwracające uwagę między innymi ze względu na towarzyszące im nietypowe infografie<sup>6</sup>. Mają one — jak podkreśla Hugo-Bader — szczególny charakter: „Prawie wszystkie zdjęcia w tej książce są klatkami z nakręconego materiału, który (...) powstał na potrzeby filmu” (2014: 320). Podpisy towarzyszące zdjęciom nie pełnią wyłącznie funkcji informacyjnej, a ich treść nie ogranicza się tylko do krótkiego przedstawienia portretowanych miejsc czy postaci. Zdecydowanie częściej stają się one narzędziem dynamizującym statyczny obraz, a jednocześnie rozszerzającym pole jego odczytania. „Świetlista ściana Gaszerbruma IV na kilkanaście minut wybucha światłem zachodzącego słońca” (Hugo-Bader 2014: 96) czy „Moja kamera patrzy w stronę Broad Peak” (Hugo-Bader 2014: 28) to tylko nieliczne z pojawiających się w książce infografii, które skonstruowane zostały jako komunikaty mające niejako ożywić obraz, uobecnić określony moment w wyobraźni czytelnika.

Obok tradycyjnych, włączanych do tekstu fotografii, w reportażu Hugo-Badera znaleźć można również przykłady ekfrazy, zastępującej obraz jego plastycznym, dokumentarnym opisem. Do wykorzystania tego zabiegu dziennikarz ucieka się w chwili, gdy do jego rąk trafia zdjęcie zwłok jednego z bohaterów książki: Tomasza Kowalskiego. Fotografia wzbudza w autorze emocje, którymi dzieli się z czytelnikiem:

<sup>6</sup> Infografia to gatunek dziennikarski zaliczany do form informacyjnych. Przyjmuje formę podpisu pod zdjęciem; por. Wolny-Zmorzyński, Kaliszewski, Furman 2006.

Teraz leży przede mną na wielkim stole wśród stosów papierów i przyciąga wzrok. Po prostu nie da się na nie nie gapić. Pożera godziny gorzej niż telewizor. Muszę szybko machnąć ten rozdział, bo nie daje się pisać. (Hugo-Bader 2014: 247)

Chcąc uniknąć dziennikarskiej pornografii śmierci, Hugo-Bader nie decyduje się na przedruk zdjęcia i sięga raczej po zdecydowanie subtelniejszą figurę ekfrazy. W materii języka rekonstruuje moment śmierci himalaisty, analizując ułożenie jego ciała w ostatnich chwilach życia. Zastąpiwszy zdjęcie jego opisem, reporter tworzy obraz utkany wyłącznie z materii słów, przykuwający uwagę czytelnika za pomocą narracji utrzymanej w czasie teraźniejszym. Tak śmierć himalaisty widzi dziennikarz spoglądający na ostatnią fotografię Kowalskiego:

Opiera kolana o stok, pochyla się na chwilę, na minutkę, pogadać przez radio. Opiera kolana o stok, pochyla się niziutko, niziuteńko, prawie, a może nie prawie, tylko zupełnie łokciami i czołem do ziemi, żeby osłonić radio od wiatru... (...). Ręka z radiem przy uchu, druga jakby wyciągnięta w stronę czekana, który nie jest do niej przypięty paskiem, jak powinien, nie jest nawet w jej zasięgu. Kombinezon czerwony (...). (Hugo-Bader 2014: 248)

Zastosowany zabieg ewokuje pytanie o granice reportażu oraz o konsekwencje jego coraz silniejszegociążenia w stronę literatury. Rekonstruując na podstawie oglądanej fotografii ostatnie minuty życia himalaisty, Hugo-Bader zdaje się jednocześnie przedstawiać możliwą, lecz niekoniecznie opartą wyłącznie na faktach historię. Dla dziennikarza istotne wydaje się bowiem przede wszystkim nadanie opowiadanej historii charakteru dramaturgicznego, a momentami nawet upodobnienie jej do trzymającej w napięciu powieści sensacyjnej.

Obok obrazu, niezwykle ważnym elementem dziennikarskiej opowieści okazuje się motyw spojrzenia. Reporter bardzo często sytuuje siebie na scenie zdarzeń, podkreślając przy tym, że pozostaje uczestnikiem wyprawy, ale i jej baczny obserwator. Znajduje się zatem w paradoksalnej sytuacji: chcąc zachować charakterystyczny dla świadka dystans, staje się jednocześnie bohaterem opowieści. Tak więc, pisząc przykładowo o tragarzach wysokościowych, akcentuje przede wszystkim przyjemność płynącą z możliwości przyglądania się ich pracy:

Uwielbiam na nich patrzeć. Bo wcale nie wyglądają na himalaistów. Takie wioskowe, małe, suche chłopiska bez zębów, z rzadkim czarnym zarostem i czarnymi od słońca i matki natury zębami. Łachy jakby wygrzebane ze śmietnika, a sprzęt, jakby przeszli po bazie i uprosili, co kto miał na zbyciu. (Hugo-Bader 2014: 156)

Patrzący swej roli nie ogranicza do rejestrowania i przekazywania informacji<sup>7</sup>. Obserwowane przez Hugo-Badera sceny i działania postaci zostają przedstawione w sposób subiektywny, nierzadko nawet krytyczny bądź ironiczny. W *Długim filmie...* ten, kto patrzy, jest jednocześnie tym, kto rości sobie prawo do oceny i komentarza. Istotny wydaje się fakt, iż — z drugiej strony — autor wielokrotnie przyznaje się, że jako pełnoprawny uczestnik wyprawy na przedstawiane wydarzenia spogląda od wewnątrz, deklarując przy tym swe zaangażowanie:

<sup>7</sup> Chęć minimalizowania subiektywizmu wypowiedzi widoczna jest dzisiaj między innymi na gruncie tzw. reportażu polifonicznego, uprawianego przez Swietlanę Aleksijewicz czy Jeana Hatzfelda. Francuski dziennikarz, tłumacząc tę koncepcję, twierdził, że reporter pełni jedynie rolę pasa transmisyjnego pomiędzy czytelnikiem a wydarzeniem. Swą narrację powinien zatem konstruować przede wszystkim z przytaczanych w mowie niezależnej wypowiedzi bohaterów.

Ale po jasną cholerę ja w ogóle o tym piszę? Może dlatego, że jak mawiał Joe McGinniss, amerykański mistrz reportażu, pisanie książki wymaga całkowitego, absolutnego zanurzenia w temacie — i to bez względu na koszty, nawet jeśli oznacza to, że stajesz się częścią swojego opowiadania. (Hugo-Bader 2014: 99)

Owa podwójna perspektywa obserwatora i uczestnika zdarzeń pozwala usytuować tekst Hugo-Badera w kontekście tak zwanego „nowego dziennikarstwa”<sup>8</sup>, które — jak pisał Wojciech Furman — zarzuca „bezstronne spojrzenie niezaangażowanego obserwatora” (2012: 100). Reportażysta w *Długim filmie...* przedstawia siebie jako pełnoprawnego bohatera opowieści, a jednocześnie postronnego reportera borykającego się z brakiem akceptacji ze strony pozostałych uczestników wyprawy poszukiwawczej. Ze względu na fakt, iż dziennikarz w zespole postrzegany jest jako goniący za tematem „intruz”, jego spojrzenie nie może pozostać neutralne. Obserwacje prowadzi zatem jako „swoj” i „obcy” jednocześnie.

Kategorię spojrzenia traktować można w końcu również jako jeden z ważniejszych tematów reportażu, wokół którego koncentrują się liczne wypowiedzi autora dotyczące ryzyka, jakie za każdym razem, wychodząc w góry, biorą na swe barki himalaści. Mowa tutaj o motywie „spojrzenia na drugą stronę lustra”, do którego tak często powracał w swych refleksjach zaginiony na Broad Peak Maciej Berbeka:

Ocieramy się o tę granicę. W naszych rozmowach w górach było takie określenie: czy dotknąłeś już drugiej strony lustra, czy tam już zaglądnąłeś. I ktoś, kto tego uczucia doświadczył, w podświadomości chce do tego wracać, potrzebuje być w tej sytuacji, gdy poziom adrenaliny będzie tak duży, a stawka będzie tak wielka, że znowu mu się za tę drugą stronę lustra uda spojrzeć. (cyt. za: Fusek 2013)

Sformułowanie to kilkakrotnie powraca na kartach reportażu Hugo-Badera, choć — co ciekawe — nigdy nie zostaje przez dziennikarza w sposób precyzyjny zdefiniowane. Spojrzenie na drugą stronę lustra to z jednej strony balansowanie ludzi gór na granicy życia i śmierci, z drugiej zaś pragnienie każące im regularnie opuszczać dom w poszukiwaniu nowych wyzwań. W tym wypadku po raz kolejny punkt ciężkości usytuowany zostaje nie tyle na tym, co oglądane, ile raczej na samym akcie patrzenia, determinującym poszczególne decyzje i działania miłośników gór.

Pod adresem Hugo-Badera kierowane były zarzuty związane z *voyeurystycznym* — zdaniem uczestników wyprawy — wymiarem jego pracy. Dziennikarza oskarżano o to, że pojechał na Broad Peak, by w sposób całkowicie niezgodny z etyką dziennikarską „rozbijać ich dusze” (Stachowski 2014). Do zarzutu tego dziennikarz odniósł się w jednym z wywiadów, w którym starał się polemizować z nieprzychylnymi mu komentarzami:

— Często mówi pan, że był jedyną osobą na tej wyprawie, która miała motywację zawodową. Jest pan reporterem i chciał napisać książkę. A ta wyprawa była naładowana emocjami, była intymna, tam byli ludzie, którzy doświadczyli ogromnej straty. Ci ludzie czuli ból, kiedy pan tam był i ich podglądał. Kto panu dał takie prawo?

— Ale do czego?

<sup>8</sup> Nurt ten rozwinął się w Stanach Zjednoczonych w latach siedemdziesiątych XX wieku. Kładł nacisk przede wszystkim na subiektywizm przeżywania i zaangażowanie autora w opisywane wydarzenia.

„Żeby tam być i o tym pisać. I do tego nie pytać ich o zdanie, czy to, co pan napisze, im się podoba czy nie.

— Wykonuję taki zawód. Poprosiłem ich, żeby mnie wzięli, i to zrobili. Oni mi dali prawo.

(Stachowski 2014)

Krytyka działalności Hugo-Badera jest jednocześnie krytyką reportażysty-*voyeur*a, uzurpującego sobie prawo do interpretacji działań i zachowań nie zawsze jednoznacznych i zrozumiałych. Przejście od spojrzenia do podglądactwa okazało się jednym z głównych zarzutów formułowanych pod adresem tekstu Hugo-Badera, jak również zarzewiem obszernych polemik, w które wikłał się autor już po opublikowaniu książki (Popławski 2014). Dziennikarzowi zarzucano przede wszystkim akcentowanie sensacyjnego wymiaru podróży, jak również nieposzanowanie uczuć osób, dla których celem było przede wszystkim odnalezienie ciał bliskich osób. Tymczasem na kartach *Długiego filmu...* reporter jednoznacznie deklaruje, że w trakcie podróży starał się zachować perspektywę obserwatora, przyglądającego się z boku członkom wyprawy, a jednocześnie niemal niezauważalnego: „Wiec nie molestuję kamerą, na ile potrafię, staram się być niewidoczny, przeźroczysty” (Hugo-Bader 2014: 49).

W książce Hugo-Badera obok motywu spojrzenia pojawia się problem „bycia oglądanym”, dyskutowany przez autora analizującego mechanizmy funkcjonowania współczesnych mediów. Dziennikarz stawia tezę, że odżegnujący się od medialnego szumu Jacek Berbek podświadomie pragnął zwrócić uwagę opinii publicznej na zorganizowaną przez siebie wyprawę, a nawet starał się uczynić z powrotu na Broad Peak rodzaj wydarzenia medialnego: „A Jacek, który zawsze chciał, żeby wyprawa odbyła się w ciszy medialnej, ciągle łączy się z krajem i nadstawia ucha, co tam słychać, co mówią, co piszą po portalach wspinaczkowych” (2014: 125). Patrzenie i bycie oglądanym to dwie postawy, które w *Długim filmie...* zostają przywołane w kontekście metarefleksji nad kondycją współczesnych mediów, a także nad potrzebami i oczekiwaniami ich odbiorców.

## Podsumowanie

„Rozpowszechnianie obrazów wyszło daleko poza elitarny krąg rynku sztuki, muzeów czy wystaw i dokonuje się poprzez wymianę zdjęć w kręgu rodzinnym czy przyjacielskim, masowe media (...) — pisał Piotr Sztompka (2012: 12), podkreślając, że wizualność jest dziś ważnym elementem nie tylko sztuki wysokiej, lecz również przekazów medialnych, ze szczególnym (jak można sądzić) uwzględnieniem reportażu literackiego. Badania nad rolą obrazu we współczesnej kulturze dowodzą, iż zakorzenione w procesie globalizacji i rozwoju kultury masowej uprzywilejowanie zmysłu wzroku wpływa na współczesne procesy komunikacji, w tym również na środki masowego przekazu. Idea korespondencji sztuk oraz łączenia ze sobą rozmaitych kodów i języków dostrzegalna jest nie tylko w przypadku nowych mediów, lecz także mediów tradycyjnych. Nakreślone w niniejszym szkicu analizy pokazują, że reportaż literacki otwiera się na techniki i środki artystyczne, a jednocześnie stawia przy tym pytania o własne ograniczenia, wynikające z dominacji kultury obrazu oraz konieczności rywalizowania o uwagę czytelnika z formami audiowizualnymi.

*Długi film...* to książka, dla której wizualność stać się może z powodzeniem jedną z dominant interpretacyjnych. Istotna dla przekazu rola obrazu wyeksponowana została przez dziennikarza poprzez liczne zamieszczone w reportażu fotografie, jak również ich

ekfrazy, zastępujące zdjęcie jego plastycznym opisem, naznaczonym subiektywnym spojrzeniem autora. Ze względu na połączenie technik narracyjnych tradycyjnych dla słowa pisanego i filmu książkę Hugo-Badera uznać można za przykład dzieła intermedialnego, próbującego przenieść na grunt dziennikarstwa zakorzenioną głównie w literaturze ideę korespondencji sztuk. Szczególne wyeksponowanie doświadczeń wizualnych zbliża reportaż Hugo-Badera do form literackich, a jednocześnie — co równie istotne — pozwala autorowi skonstruować opowieść silnie oddziałującą na odbiorcę i przybliżającą mu tajniki polskiego himalaizmu.

## Bibliografia

- Bal Mieke (2009), *Wizualny esencjalizm i przedmiot kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki*, red. M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Bialek-Szwed Olga (2010), *Voyeuryzm medialny na łamach polskich tabloidów*, „Oblicza Komunikacji”, nr 3.
- Czermińska Małgorzata (2003), *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty Drugie”, nr 2–3.
- Furman Wojciech (2012), *Obserwator czy uczestnik? Dwa podejścia do obiektywizmu dziennikarskiego*, „Polityka i Społeczeństwo”, nr 9.
- Fusek Wojciech (2013), *Tajemnica Broad Peak*, „Gazeta Wyborcza”, 9–10.03.
- Gogler Paweł (2004), *Kłopoty z ekfrazą*, „Przestrzenie Teorii”, nr 3/4.
- Has-Tokarz Anita (2006–2007), *Miedzy słowem a obrazem: afiliacje literatury i filmu (perspektywa komparatystyczna)*, „Folia Bibliologica”, nr XLVIII/XLIX.
- Hopfinger Maryla (2003), *Doświadczenie audionwizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Sic!, Warszawa.
- Hugo-Bader Jacek (2014), *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak*, Znak, Kraków.
- Kapuściński Ryszard (1994), *Szachinszach*, Czytelnik, Warszawa.
- (2006), *Ten Inny*, Znak, Kraków.
- Kudyba Wojciech (2008), *Trzy żywioły ekfrazy — impresja, hermeneutyka, reportaż* [w:] *Interakcje sztuk: literatura, malarstwo, ekfrazą*, red. D. Heck, GAJT, Wrocław.
- McLuhan Marshall (2003), *Zrozumieć media. Przedłużenie człowieka*, przeł. N. Szczucka, WNT, Warszawa.
- Mitchell W.J. Thomas (2006), *Pokazując widzenie. Krytyka kultury wizualnej*, przeł. M. Bryl, „Artium Quaestiones”, nr XVII.
- (2012), *Pismienność wizualna czy wizualność pismienna*, przeł. K. Charewicz, „Teksty Drugie”, nr 1/2.
- Piontek Dorota (2011), *Komunikowanie polityczne i kultura popularna. Tabloidyzacja informacji o polityce*, Wydawnictwo Naukowe WNPiD UAM, Poznań.

- Popławski Błażej (2014), *Broad Peak — na drugim końcu liny. Jacek Berbeka w rozmowie z Błażem Popławskim*, „Kultura Liberalna”, <http://kulturaliberalna.pl/2014/06/17/broad-peak-drugim-koncu-liny/> [dostęp: 15.06.2017].
- Sartori Giovanni (2005), *Homo videns. Telewizja i post-myślenie*, Telewizja Polska, Warszawa.
- Sendyka Roma (2012), *Poetyki wizualności* [w:] *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje*, red. R. Nycz, T. Walas, Universitas, Kraków.
- Sontag Susan (2010), *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magała, Karakter, Kraków.
- Springer Filip (2011), *Miedzianka. Historia znikania*, Czarne, Wołowiec.
- (2016), *Miasto Archipelag. Polska mniejszych miast*, Karakter, Kraków.
- Stachowski Adrian (2014), *Wykonuje taki zawód. Rozmowa z Jackiem Hugo-Baderem*, „dwutygodnik.com”, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5267-wykonuje-taki-zawod.html> [dostęp: 3.03.2017].
- Szpunar Magdalena (2008), *Kultura obrazu a ikonosfera Internetu*, „Studia Medioznawcze”, nr 3.
- Szablowski Witold (2016), *Sprawiedliwi zdrajcy. Sąsiedzi z Wołynia*, Znak, Kraków.
- Sztompka Piotr (2012), *Wyobrażenia wizualna i socjologia* [w:] *Fotospołeczeństwo. Antologia tekstów z socjologii wizualnej*, red. M. Boguni-Borowska, P. Sztompka, Znak, Kraków.
- Tochman Wojciech (2013), *Eli, Eli*, Czarne, Wołowiec.
- Wolny-Zmorzyński Kazimierz, Kaliszewski Andrzej, Furman Wojciech (2006), *Gatunki dziennikarskie. Teoria, praktyka, język*, WAiP, Warszawa.
- Wyszyńska Małgorzata (2014), „Tygodnik Powszechny”: *przeprosiny Jacka Hugo-Badera mogą nie wystarczyć*, press, [http://www.press.pl/tresc/36034,tygodnik-powszechny\\_-przeprosiny-jacka-hugo-badera-moga-nie-wystarczyc](http://www.press.pl/tresc/36034,tygodnik-powszechny_-przeprosiny-jacka-hugo-badera-moga-nie-wystarczyc) [dostęp: 14.06.2017].
- Zalewski Cezary (2010), *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*, Universitas, Kraków.
-